

误读·猜测·随想——第二届上海国际小剧场戏剧节

吴戈

《云南艺术学院学报》2002 年第 1 期

—

一、小剧场戏剧风雨二十年

戏剧有历史概念与当代概念两种，历史概念的小剧场戏剧与十九世纪末、二十世纪初出现、发展、繁荣起来的小剧场戏剧不同。当代概念的小剧场戏剧于 20 世纪 80 年代初在“戏剧危机”中探索“生机”时零星出现在中国政治经济上改革开放、“春天的故事”里。那以后，便断断续续、多一阵、少一阵地持续着。以戏剧节形式出现的集中演出则以 1989 年南京“首届中国小剧场戏剧节”为发轫，展演了全国十家院、团的十三个剧目。至此，小剧场戏剧作为一道独特的戏剧文化风景线吸引了戏剧工作者、评论家、专业杂志开始发表文章，讨论小剧场戏剧的特性、历史、流变、在各国的发展情形及现状；1993 年在北京举办了“首届中国小剧场戏剧节”，名目是“`93 中国小剧场戏剧展演暨国际学术研讨会”，展演了全国十二家院、团的十四个剧目；在 1998 年 12 月 28 日 10 天的日子里，上海戏剧学院与加拿大多伦多大学联合举办了第一届上海国际小剧场戏剧节，展演了来自 8 个国家的 13 个剧目：上海话剧艺术中心的《办公室秘闻》、《拥挤/母语》，深圳大学艺术学院的《〈故事新编〉之〈铸剑〉篇》、《〈呐喊〉之〈狂人日记〉》，上海戏剧学院的《谁杀了国王》，德国切米尼兹剧团/加拿大卡泊提姆剧团的《崩溃》，挪威后卫剧团/荷兰阿姆斯特丹剧团的《快乐》、《真棒》，日本榴华殿剧团的《虚假》，美国斯坦福大学的《当鲨鱼咬人的时候》，新加坡“破难舰队”剧团的《一》，1999 年 12 月 8 日至 14 日在广州举办了“2000 年小剧场展演暨国际学术研讨会”，展演了《列兵们》、《押解》、《一》、《黄昏雨》、《单身女人宿舍》、《马前泼水》、《切·格瓦拉》、《去年冬天》、《安娜·克里斯蒂》、《无话可说》、《〈呐喊〉之〈出关〉》、《送你一枝玫瑰花》和《西关女人》这十三个剧目。2001 年十月金秋，北京又举办了“金芒果国际小剧场戏剧节”，展演了《关西女人》、《去年冬天》、《送你一枝玫瑰花》、《女吊·无常》……继 1998 年第一届上海国际小剧场戏剧节之后，第二届上海国际小剧场戏剧节于 2001 年 10 月 27 日至 11 月 3 日在上海戏剧学院举行。戏剧节分为戏剧观摩与学术研讨两个部分，观摩剧目有：上海戏剧学院的《纪念碑》、上海戏剧学院的《花木兰》、上海戏剧学院与法兰克福无为剧团联合排演的《晚风酋长》、上海戏剧学院的《M》、深圳大学艺术学院的《故事新编之奔月篇》、台北莎士比亚的妹妹们剧团的《给下一个太平盛世的备忘录》、一个阿垦的 SOROYA》、香港演艺学院的《仙蛇惊梦》、法国埃诺青年国际剧团的《被缚的普罗米修斯》、韩国笑石剧团的《一个阿垦》、日本话剧人社的《一朵小小的花》、《小进的故事》、日本大阪银幕游学的《郁》、美国加州北岭州立大学的《一个阿垦》……小剧场戏剧在当代中国重新出现后，从零星演出到戏剧节上的集中亮相；从业余演剧到专业演出；从国内范围的演出到国际视野内的专业、业余团体的参演与参加研讨；从实验、探索性的同人或专业的艺术演出到兴趣式的“发烧”演出；从单一到复杂……小剧场戏剧经历了一个从单一到复杂的发展繁荣过程。小剧场戏剧的出现，极大地丰富了当代中国戏剧舞台，为当代中国戏剧舞台注入了新的活力，在很短的时间内，将欧、美戏剧舞台实验过、没有实验过的都搞了个遍，这是十分了不起的。到如今，小剧场戏剧已经成为当代中国戏剧舞台的一个重要的组成部分，也是对在一个平实无华的空间里的演出活动的指称，还是一个商业运作时代或明或暗夹杂着商业运作的戏剧流派概念。

片。这样看，面对五光十色的小剧场戏剧文化现象，就不会大惊小怪或茫然无措了。关于小剧场戏剧在当今文化背景下的发展，2000年冬天广州举办的“2000年中国小剧场戏剧展演暨国际学术研讨会”上的发言谈到：“小剧场戏剧从反商业化走向商业化，从边缘走向中心，从‘小众艺术’走向‘大众趣味’，这变化演进在历史、社会与生活的风风雨雨中显得颇为自然。一种戏剧形态、一种戏剧思潮与一种戏剧美学追求随着时代与生活内容不断变化，是十分正常的事。画地为牢，作茧自缚，戏剧突出鲜明的先锋性、实验性、探索性应有的品格。近年这种演进，这种在小剧场戏剧名义下的宽泛发展与无拘无束的探索，已经继承了小剧场戏剧的精神，不断创新与发展，丰富了小剧场戏剧这一文化种群的生态景观。小剧场戏剧不应该有‘为艺术而艺术’的贞洁禁忌，小剧场也不一定只属于探索、实验、非主流的先锋戏剧。在一个泛文化时代，小剧场不再只是实验戏剧的空间，而是一种杂合的戏剧文化状态存在的场所。只是，在提及小剧场戏剧这一概念时，我们应注意到理想与现实语义。”（1）

二、探索的极限与实验的误区

实验与探索没有极限，更无禁区，这是最易于被人们接受的说法。但具体到实际问题，似乎就没有这么简单了。就以《给下一个世纪的郁》为例，一些剧目的演出使我产生了一种观点：探索无禁区，但是有误区；实验无极限，但是有界限。我想将《给下一个世纪的郁》与《被缚的普罗米修斯》结合起来讨论，以便说清我的观点。

上海国际小剧场戏剧节的演出剧目中，《被缚的普罗米修斯》表现出的沉闷与单调，《郁》与《给下一个太平盛世的郁》的猜疑，的确值得戏剧研究者们为此写一份备忘录。

《被缚的普罗米修斯》的演出，在一个相对传统的观、演空间二元分离的小型剧场里。

微弱光亮了，孤独而憔悴的普罗米修斯在忍受人类无法想象或可以想象到的痛苦，能见度很低的弱光，造出一种幽蓝。像是天空，又像是海洋，海洋女仙就从那里出现。她们与普罗米修斯往复问答，普氏反反复复地控诉着借助他的忘恩负义，渲染他为人类牺牲所付出的巨大代价。然后，海神劝说他忍让屈服，结果是被他的凛然正气所感动，宙斯受宙斯之命，前来说项，软硬兼施，威胁利诱，却骗不去有关宙斯垮台预言的秘密，最后只能是悻悻离去。宙斯给他带来了更惨烈、更严酷的惩罚。所以，他被革命导师马克思称作是“人类第一个伟大的殉道者”。整出戏的演出，缺乏戏剧感，也匮乏内在的戏剧动作。扮演海洋女神的两个女演员吊在“峭壁”边扶梯上，竭尽体态的各种变化，力图以肢体语言传达出宙斯的沉闷，但效果是微乎其微的。因为此出戏是文学性的诗剧，十分适合于表演性朗诵或客厅诵读，而不太适合于剧场演出。在灯光已被多少世纪以来的不同种类艺术品磨砺得极其精细与挑剔的今天。因此，尽管舞美灯光的设计充满了魅力，舞台上省的两片斜面对峙的景，加上淡蓝幽深的背景，就象征性地使跪坐在景片前扮演普罗米修斯的演员置身在高加索山的悬崖上。从戏剧表演来说，“对一个严肃、完整、有一定长度的行动的模仿”以外的因素，都是次要的、在一定条件下可以剥离的。当缺少戏剧性与戏剧表演魅力，诗剧可能产生的语言魅力又因为语言障碍而丧失的时候，灯光师为着营造气氛而刻意制造了睡眠了，我发现，许多观众也就真的这么做了。第二天，有一位语气深沉、目光深邃的人对我说：这一出剧目的表演，普罗米修斯为人类受着海涵地负的苦，跪着的演员在为艺术受着身体肌肤极度不适的苦，演出结束时几乎不能站起来。这点耐受力都没有，这本身就是令人难过的，这是最大的悲剧。对此，我实在难于苟同。因为在我看来，这是两个

剧魅力与观众的选择权不是可以杂糅在一起狡辩的东西。对缺乏戏剧魅力的演出，观众有权睡觉。严格说，我们看到《修斯》演出是一种文学的、诗的悲剧，还可以说成是音乐的，但不是戏剧的。文学性与诗性的因素远远超过了其作为戏剧。我们在选择剧本的时候，应该对剧本的这一特性具有充分的认识，意识到将一个没有戏剧性的作品搬上舞台是一种失败。这样一出戏带给观众，就是为了向观众的耐受力挑战的话，我想结果只能使观众有礼貌地坐在席位上睡觉，或是睡觉也好，实验也罢，在艺术的天地里，怎么纵横捭阖都可以，但千万尊重艺术创造规律与审美心理。如果以与观众挑战或焦点，那就走向了误区。话虽这么说，但我还是对“挑战作为浮躁的现代人的观众的耐受力”的观点有些疑惑。我不能肯定。

莎士比亚妹妹们的剧团演出的《给下一个太平盛世的备忘录》与日本大阪银幕游学剧团演出的《郁》，是本次戏剧节两个剧目。都是以音乐为灵魂，以舞蹈为主体，以灯光为情绪调配、强调场面的视听冲击力、细节的表现性而淡化情节。来完成整个演出的。前者由5位舞者面带微笑，沉静地上场，以一种真诚、热切的眼神与观众交流，随着音乐上一个个精致的脸孔抹成花脸，到哭泣、狂奔、挣扎、翻滚、乃至反反复复做出各种各样曲扭的脸孔与变形的身姿……演出大汗淋漓、筋疲力尽的演出。但对观众来说却是一次枯燥无味、费尽猜疑的过程。就我自己而言，我努力地猜测剧中遭误解的委屈、一种无依傍的失落，一种受压抑的郁闷、一种被扭曲的痛苦……在静哀中自慰自虐，于狂躁时长叹。对现代人敏感、脆弱多变又焦虑的生命感受，宣泄的是感受了太多的人类悲哀与世纪无奈的年轻一代惊惧、疑惑、悲哀与绝望。主观性与情绪化的演出，使观众失却了进入其特殊叙述语境的客观标志与熟识印记，而有点儿进退失据，茫然失措。也许只是一次自作聪明的误读。

导演、编剧与作曲都是佐藤香声，与《给下一个太平盛世的备忘录》的作曲同为一人。戏剧节的宣传册有这样的介绍：“‘郁’由作曲家兼导演佐藤香声于1998年在大阪成立。以一个集体创作的剧场而言，他们一直有原创性的多媒体舞台表演。除化妆外，还利用身体去演绎机械化的表情，透过私人电脑做出现场表演及运用乐器去引发同时间进行的类比及对比。原创性的多媒体舞台表现，独特的一种视听空间话剧”的《郁》的展示一样，这一段文字也是令人费解的。一开始，灯光都十分迷人的现代舞表演看，倒也别致。但散场后一翻宣传册，心里便疑惑起来。那8位配合着强烈的音响运动着一根根看不见的“绳索”抗争着、搏斗着、撑持着的舞者，事实上是作为舞蹈演员而不是作为戏剧演员活动在舞台上。很好的现代舞蹈表演，与戏剧无涉，但在戏剧节的作品研讨会上，佐藤香声说：他的戏与传统剧目的演出不同，是以音乐为主体的演出，实验音乐与戏剧的结合。此戏是先制作音乐，后进入编舞排练的，主题围绕着“绳索”展开。但在我看来，这不能称之为戏的东西。没有规定情境，没有戏剧冲突，没有严肃、完整、一定长度的行动，这就只能说它是一台表演。现代舞蹈艺术，所以称其为现代舞蹈表演，是丝毫不会错的。讨论会上，一位美国戏剧家说了一句睿智并且大有深意的话：他们搞了全新的东西，结果一看，要么大多是一些不可理喻的东西，要么很少量的其实不过是在前人的成就里加了一点。怎样，有三个名字是不应该忘记的，这三个名字是：斯坦尼斯拉夫斯基、梅耶荷德与布莱希特。我当时提出，还有一个名字，那就是梅兰芳。事实上，美国导演与我所说的，决不是这些戏剧大师本人及他们所取得的成就，而是作为大师他们所遵循的基本法则或基本规律。东、西方戏剧艺术走过了不同的发展道路，但戏剧史证实，我们所言说的戏剧艺术指称的

不同文化圈里异态同质的一种表演艺术。其同质性的基本要素是：在同一时间、空间里假定性契约关系制约下的演员一定长度的“行动”。其中，演员表演与观众欣赏是一切表演艺术的共同特征，假定性契约是戏剧活动的基本前提。就戏剧艺术、其他表演艺术而言，戏剧艺术更为倚重甚至依赖假定性而存在。至于完整的、有一定长度的行动，是对演员的要求，这就把戏剧艺术与舞蹈、曲艺、杂技甚至有装扮性的趣味体育项目区别开来了。戏剧大师们之所以成为大师，戏剧艺术的最基本的法则，恰恰是因为他们更本质地坚持与更充分地运用了这些法则。戏剧史上的每一次戏剧舞台的变革，就是对被陈规遮蔽的戏剧法则的重新体认。戏剧史上被人们认为是对戏剧观念震动最大的残酷的戏剧舞台陋习的纠正，就是对被陈规遮蔽的戏剧法则的重新体认。戏剧史上被人们认为是对戏剧观念震动最大的残酷的部分，恰恰是在对戏剧法则的更深体认上。例如观、演关系，作为戏剧活动参与者与剧场效应共创者的观众的空间观念，表演的核心意义等等。《给下一个太平盛世的备忘录》与《郁》显然是舞蹈节目，但却受邀请参加了小剧场戏剧节。是现代戏剧走到了重新界定戏剧的概念内涵与探索规律以外的实践可能的历史关头了呢？还是我们的实践出现了问题？戏剧与舞蹈虽然同属以演员为表演核心的表演艺术，但其区别还是明显的：舞蹈以非常态的肢体语言表情达意，戏剧以言语、肢体语言乃至一切表演艺术手段（如果需要的话）来表情达意和叙事。舞蹈节目与舞剧的区别恰恰就在于，舞蹈以打动造型传递出的能打动与感染观众的美感、情绪为最高追求，舞剧中这种最高追求则变成了次要目的，人物的命运与完整的完整叙事才是主要目的。戏剧元素中，观众、演员、假定性与其他表演艺术都是相似甚至相同的，惟有“叙事性”是戏剧、木偶剧、电视剧之类，一沾“剧”字，便是因为这“叙事性”。亚理士多德说“对一个严肃、完整、有一定长度的行动，用一种诗的形式来表现”，不约而同，看来是有道理的。研讨会上，有人说，不必管这么多，只要演出好看，就足够了，何必“挂羊头，卖狗肉”地举办什么戏剧节？！就叫“表演艺术节”好了，免得乱人耳目，混淆视听，模糊概念。对美的追求是无止境的，但应该保持清醒的头脑，要明确地知道自己在干什么。探索的极限，在姐妹艺术彼此交叉与实验，或者在一定艺术品种固有的特点上精耕细作，或者在不同的艺术样态的组接、杂交中创造新的品种。后者是艺术的门类特质与品种特征无法求证的范围了。

三、表演的魅力：女人的微笑与哭泣

雪花微笑或含悲哭泣，撑不起结构宏伟、篇幅巨大的戏剧篇目，但其诗的优美与情的精致，却别有一种动人的魅力。在第二届上海国际小剧场戏剧节上，就有两出戏是以独角戏的方式，来表现两个人生际遇不同的女人。在《往事》中，女主人公在往事时的幽深情感与独特心境，显得格外特殊。由上海舞蹈团演出的《微笑女人》，灯光好，布景纯净。舞台显得十分空灵，只有树枝、骷髅、黄土、秋千、床、一枝花、一床被子与禅境，女演员的表演是幽雅、细腻，层次分明地表现了女主人翁在生命末路的情感状态。观众毫不费力地看到一个舞蹈家经历的垂暮女人对如梦人生的一次从容的回顾，然后像雪花融化般自然地死去的过程。情感静哀、心静如水，点明了自然界的季节，也暗喻女主人翁的人生阶段。那枝鲜艳的花与那棵枯死树，渲染的是冬（死）的意识与春天的希望。那朵花儿——一枝春光，比衬的是垂暮女人生命状态中的满眼凄凉：所爱的人成了白骨一堆，那一堆白骨所代表的也是她的亲朋，而且象征着她生活中逝去的一切美好事物。物是人非，生死相隔，骷髅的沉默应对着她心中渴求温情的呼唤。痛苦与无尽悲哀，老妇人走到了负重人生的尽头。对镜梳妆，红颜不再；披纱掩皱，奈何心底的苍老；秋千上荡来一阵风，

辗转不尽凄凉与孤独。于是，期盼死神。雪花儿飘飘降临时，在老妇人眼睛中犹如是天堂的请柬，因为，孤苦伶仃地等待死神的苦痛，在她已是生不如死了。也许，能与心爱的人相会于天际？于是，在老妇明朗的轻笑声中，有大解脱的释然。刹那，生命离她而去了。

六十高龄演完 1 小时的独角戏，颇见功力。三次长哭如歌，然后干嚎如兽、拼命抑制的呜咽，令人感动。交代她节俭，伴和着她的动作，稚嫩的童谣声响起，当她面对白骨森森的骷髅时，观众自然意会到舞台上、情境中那优雅与内向。洪信子的表演与角色的职业、年龄特征高度地结合起来了，恍惚间，我甚至认为，洪信子与她所扮演的角色是相称的。优雅，但已不轻盈；肢体依然柔软，但不再利索。控制是好的，力量是足的，演员功力深厚。没有台词，但观众却能感受到她的表演技巧是上达的，细腻、真挚的情感与她的眉宇、体态身姿与举手投足配合得丝丝入扣。似舞蹈非舞蹈的动作，成为了戏剧表现人物性格、心理趋向与情感内容的有机组成部分。她没有脱离表演要求，去展示自己的舞蹈技能，而是紧紧围绕人物塑造、人物情感表达与心路历程展示的需求，调动了她作为舞蹈家生涯中积累起来的良好素养，以一个艺术家对生命状态的敏感与体察，把一个唱着生命的恋歌从容地走向死亡的女人表现得静哀如水。一边看，我一边禁不住想起了斯特林堡的《闯入者》，从风格上说，《微笑女人》就像是《闯入者》的静剧版。《微笑女人》都是静哀的风格，都在等待死亡的降临，只是前者充满了恐惧的紧张，后者铺排着迎候的从容；前者像是一场实验，后者却充满了东方生命哲学的诗意禅思。静剧的内在紧张与意趣，却都还是可以显然地感受到的。

《微笑女人》不同，《一朵小小的花》不是仅仅靠表情体态来完成戏剧任务的独角戏，而是配合着表情语言与肢体动作，娓娓道来，絮絮叨叨地说个不停，是一出由倾诉构成的戏。

《一朵小小的花》，讲述的是一个在上个世纪的日本侵华战争中饱受战争创伤的日本女子的不幸生活。戏剧情节从一副皈依佛门的日本老妇人去到荒坟乱草间，寻到自己多年前死去的孩子的坟头，献上一朵白色的小花儿开始。她将自己散散的亲人的故事放在日本侵华战争的大背景下来叙述，格外能将个人不幸与国家、民族的悲剧联系起来，促人思考。她年轻时一起，是受日本政府的欺骗性招募。只当是到一个新天地开始新的人生，谁知道政府是给侵华日军在东北的开垦团当劳工。新生活就这样开始了。直到日本军队被打败，一片兵败如山倒的溃逃与恐慌中，她才发现：原来自己和自己的同胞一样，是“被掠夺、被剥夺、被吞噬”式地从别人那里抢来的。在逃难的人群中，她带着两个幼小的孩子，体验了日本军队在漫长的岁月中对老百姓的那种流离失所、惊惶失措与生离死别。丈夫当了俘虏，生死不明；小儿子病得奄奄一息，她只好将女儿卖给了人。最后，她回到了日本，但小儿子也没有保住。

过去了，岁月的冲刷与潜心向佛的疗救，使得那场噩梦般的战争给老妇人留下的创伤结了疤。但阴影是永远躲不开的。日本政府组织侵华战争时期中国残留孤儿访问日本，女主人翁当年买掉的女儿就在其中。女儿在电视节目里向母亲喊出了自己的名字，唱起了幼年时与母亲常常一起唱的歌《一朵小小的花》。但女主人翁已经无力再次承受这份沉重的悲情，她只能继续独自咀嚼人生苦果的残生。日本军国主义在给亚洲各国人民尤其是中国人民带去深重苦难的同时，也使多少日本人民失去了属于人的一切。但愿这朵祭奠的小花，永远留在一代又一代的日本人心底。

附记：纪念册上的日本日中演剧交流话剧人社的《一朵小小的花》有这样的说明文字：“日本这个国家干了那么多丧尽天良的坏事，却从来没有反省过。我们作为日本人，有责任通过戏剧来反省。我们作为日本人，有责任通过戏剧来反省。我们作为日本人，有责任通过戏剧来反省。”

我们吃，烂摊子要我们收拾，还不清的债要用血肉来赔偿！”这是有天良的日本人真诚的反思。捶胸顿足的深沉低诉说，别有一种动人的力量。不过，与话剧人社演出的另一台反映广岛原子弹事件的戏《小进的故事》联起来看，思考，视点上还是“自我出发点”。无论是侵华战争还是战争结束前被原子弹轰炸，日本人的思考出发点还没有移向“日本人作了多少孽？给别的民族带去多少苦难？”这也许是日本政府在侵略战争失败后日本人思考的立场。

四、“梅兰芳，一个更不应该忘记的名字”

上，在国际戏剧研讨会与演出风格流派色彩各异的时候，梅兰芳是一个更不应该忘记的名字。不是指称他本人，而是指称他的戏曲观念。反观上个世纪以来中国戏剧的发展，作为舶来品的话剧与中国传统戏曲从相互否定到相互打量，相互影响。田汉、欧阳予倩要算是第一批有意识地使话剧与传统戏曲相互借鉴的戏剧家，这种影响，一直延续到中华人民共和国成立以后。这一点，我在田汉研究的有关论著中论及过。（2）上个世纪70年代末，重新起步的中国话剧舞台以闯禁区的勇气，从苏俄体系的“四堵墙”中走出来，步入了中国传统戏曲美学观念的自由天地，对假定性的重新强调，对中国戏曲空灵写意的研究，使中国戏剧家的舞台创造，愈来愈灵动，愈来愈自由，创造几乎是无所不能的。应该说，此次戏剧节上风格多样，是当代戏剧这种历史进步的产物。

以编剧、导演、香港演艺学院演出的《仙蛇惊梦》，重新演绎《白蛇传》，重新结构法海、许仙、白蛇、青蛇的人物关系。《白蛇传》，一个家喻户晓的爱情神话故事。自南宋以来，其内容及人物性格，随着思想、社会及时代的变易经过多次改写。由一个害人的邪妖遂被改写为一个敢爱敢恨、反抗封建的时代女性。而今次的版本，亦为男主角许仙平反。他不再是懦弱男子，而是一个在人间情爱中找寻真相的男子汉。”（3）基于这样的原因，许仙便被置身在亲情、友情与爱情的旋涡中，眩惑与迷失。他的犹豫与摇摆，不再是因为看不清是非善恶，而是因为在真情的割舍中的不忍与不决。法海收徒，成为孤与他的“亲情”的线索，一日为师，终生为父。法海禅师在这次的香港版本的演出中，变作了一个慈父的形象。白蛇，以一个父性的保护神的姿态出现。白蛇恋情，缠绕的是镜前画眉、闺中问暖的“爱情”线索。她只沉醉于人间柔情，姐妹意气，哪怕粉身碎骨也痴心不改地要与许仙百年好合。青蛇重义，虽然对许仙有夺友之恨，对白蛇有“重色轻友”的指责，但为白蛇而讲义气，重然诺，尽力去帮助白蛇，甚至爱屋及乌地容忍了许仙。盗仙草的细节，在剧中变成了青蛇单独与法海斗争的一条线索。正是这三条线索，将法海、白蛇、青蛇与许仙“栓”在了一起。但是，从编剧结构上说，只有“亲情”与许仙的直接关系，许仙成为了“亲情”与“爱情”两条线索上的扭结点，而青蛇的“友情”线索只与白蛇发生直接关系，无法成为许仙形象塑造的更有机的情境因素。三条线索，“友情”一条就游离出“为许仙平反”的意图以外去了，造成了人物形象上的损失。

我不太在意演出对许仙的平反意图，而在意“怎样平反”。但就我看演出后的判断，这出香港版的白蛇许仙神话故事，在改写方面并没有太大的新意与力度，既不敌田汉的《白蛇传》风流妩媚与感人至深，甚至也没有香港影片《青蛇》的性感与张力。事实上，创演者想要“平反”的许仙的形象，仍然是一个摇摆不定、主意多变、意志力弱的角儿，他还不

及先生之所期，成为有点儿阳刚之气的所谓“男子汉”。一句话，作者、导演没有达到预期的目的。本来，在几个高潮

一下占有与被占有、选择与接受，施爱与被爱等等情感波动与心灵感受，还是颇有可为的。作品已经出现了某种意义、恩会掏空与左右一个生命，没有十足的恶人，大家各自都觉得是出于好心，但就是由于这些好心，悲剧发生了。不走，进行更深的掘进。《仙蛇惊梦》在组织冲突与安排材料上，颇用工夫。所以，情节流畅，行动发展迅速，从许仙下山始，与白蛇相遇，当夜成婚，人与蛇相恋一旦开始，爱情、亲情与友情交织在一起的矛盾冲突就再也无法停歇。许仙愿随白素贞永镇雷锋塔，感动法海释放白蛇之天条大罪，蜕变为人，有情人终成眷属，成为喜剧，大团圆结尾。维护的天条变得不那么重要了，而成为可宽可严的灵活尺度。反倒是人情为重，感天动地，使法海与小青都相继放弃“天条”名义下的占有欲。

最有戏剧文化价值和美学意义的是其空间观念与写意表现。舞台是一个空的空间，景随人上，境依情移，是十分中国化的表现。服装也简洁，白蛇白、青蛇青，许仙、法海灰；白蛇与许仙洞房花烛夜的场面表现得十分生动、具象，招摇的衣袖、摇曳的裙摆，如花的笑靥……被红光染醉的绸布搅动成躁动的一片，胀满了欲望的帆升起来了，场面变成汪洋，而且波浪滔天，七彩的场面更是精彩。七夕灯会，游人如织，当交代了情节，渲染了节日气氛后，群众耍花灯的场面变成耍龙灯的细腻表演（两灯排开，素贞当间而立，白绸跟着蜿蜒而行）将中国传统习俗中耍龙灯的场面转借到了白娘子饮雄黄酒后的现形场面，转换流利，道具用得巧，场面搞得活。毫不夸张地说，这是此次戏剧节的演出剧目中处理得最为漂亮的一个场面。中国文化的传统戏剧美学得益甚多，从戏曲舞台借鉴的表现语汇也往往收到事半功倍、以少胜多的效果。譬如水漫金山，要调动虾兵蟹将造成水族兴波的热闹场面。小剧场演出也这样，显然就大可不必。于是，在《仙蛇惊梦》中，虾兵蟹将汹涌、水花儿四溅的场面。四人白衣长袖，回旋舞动，十分生动写意，而且朴素有力。由于空间观念与舞台创作方法上的继承，所以，在充分肯定“假定性”原则的前提下，抒情，写意，空灵的美感，流动的自由，表情达意无拘无束，是这次表演艺术学院尝试用普通话演出的第一次，演出前演出后剧组从导演到演职人员都对这种尝试很担心，其实，较之戏剧节上追求整一风格上的努力，那已不重要了。自然，《仙蛇惊梦》也还有场面琐屑与情节拖沓的地方，两个白蛇的形象与法海僵硬，毫无必要性。

表演艺术学院创演的《花木兰》也是一出改写或重注历史传说中的著名人物的戏。花木兰替父从军的故事，我们从小就耳熟能详，成了中国老幼妇孺对花木兰普遍认同的形象。与《仙蛇惊梦》怀着要为许仙“平反”、向上提升其形象的意图不同，花木兰从巾帼英雄的光环里走出来，步入编剧想象的一个普通而且不幸的女人的生命状态里。编剧给花木兰的定位是：她没有女人那种可以仰仗以“嫁汉吃饭”的貌美如花、身轻若燕的条件，自然也就失掉了撒娇发嗲、小鸟依人的社会功能。结果，身经百战，累功至高，挂帅统军。本来，大漠孤烟、长河落日、铁马金戈已成为了花木兰的全部生活。但问题就出在军士误抓了一个美娇娘为俘虏，那正是女扮男装的花木兰。万种风情，一脸娇羞的神态，使不觉忘情的花木兰想起了自己的女儿身。立刻，花木兰自身产生了男性的意识，女性的躯体；男性的角色，女性的记忆。当女人，花木兰已经回不去；做男人，花木兰经历了女俘情人的痛苦。她意识到，自己毕竟还是女人。这一来，花木兰迷失于男女之间，无法在社会生活中作为一个真实的人活着了。经过痛苦地公开身份，辞封不受，布衣还乡，过起了女人生活。从剧情的完整性与人物命运的起落看，演出完成了《木兰辞》

木兰的性格刻画与情感状写来考察，似乎还存在矛盾的地方，那就是花木兰的最初追求与终结选择之间的不协调性。本来，编剧为观众塑造的花木兰就是一个不爱女红，喜欢与小伙子在一起舞枪弄棒的人，替父从军在她来说，是一次天经地义的选择。她几乎是怀着欣喜、欢天喜地地主动选择奔赴疆场的。到军中显威扬名之后，它从逃避做女人，到意识到自己毕竟是一个女人，到接受做女人的尴尬，本应有一个心理发展与转变的过程。但演出呈现出来的过程并不充分，没有理清花木兰从“主动选择”到“接受”的逻辑线索。问题是：花木兰所追求的生命实现是男人身份与荣誉，她去厮杀并非目的，只是逃避女人身份与生存压力。但演出却为花木兰设定的这一种心理基础，而让她焦灼地想变回女儿装，回家嫁人，这就离花木兰的生活出发点太远了，与其表现她矛盾的性格，应该让花木兰的替父从军出于无奈，让她在无奈中获得成功、在对于成功的沉迷中将性别淡忘，自我认同男人身份。如果她陷入人生选择的尴尬，那样表现也许会深刻些。从本性上看，花木兰做女人是个失败者；想当男人，却又是一个残缺不全的男人。她不是建功立业，搏它个封妻荫子。但花木兰面临的情形是：建功立业已经实现，封妻荫子却万万不可能。倩女的出现，使她像男人般的甚至付出远比男人更多的辛苦，但她永远不可能有男人那样的前程。可倩女对花木兰的启悟太脏太俗，缺少一种精神层面的启悟。所以花木兰的变化依据是不充分的。为什么不让她军营知己陆费川与倩女的爱情来启悟她呢？事实上，剧本已经埋下了这一头绪，可惜没有把它运用好，而匆忙掠过了。本来，在花木兰与倩女、花木兰与陆费川之间，是有戏可写、有戏可演的。但编剧在剧情的这个关键转折点上，方寸乱了。使戏剧人物性格的刻画功亏一篑，美中不足。

演出用了一男一女两个演员来扮演花木兰，用得很好，恰好符合花木兰身上男性意识与女性意识交替出现、现实生活中人格分裂的特征。随着演着，两个“自我”的扮演者忘了二元对立的尺度，而演得过于和谐一致，像一对凡事商量的兄妹。《花木兰》演出中三番五次出现现代人有关花木兰的调侃、借花木兰的名义进行矿泉水、痰盂缸、拖把的商品广告炒作，也许是想用分段报幕的手段，追求某种间离效果，灌注一种评价意识以便将观众对花木兰的认识从成见中拉回来。花木兰被后人随意打扮、炒作得变形了的女英雄，应还她以真人的面目。但在我看来，实际效果显得粗陋不堪：每一个对花木兰打着花木兰的名义，操着南腔北调推销各种产品的表演，更像是一种哗众取宠的噱头。就说对花木兰的这种评价意识的表演，在各种各样的言说者们的主观想象与任意描摹里的形象。问题是，观众可否也将《花木兰》的创演当作“南腔北调”的噱头？一种？创演者在引导观众的对比联想还是类比联想？令人不甚了然。这些噱头式的东西，不要也无损于作品。要了，反而会妨碍观众以认真的心态去进入剧情与情境。

演出的布景、灯光与服装的设计相当漂亮，灰白的木栅用得十分俭省，既像屏风，满足演出场地的功能所需；又像古代军营的栅栏，却又十分切合剧情所需的环境特征。演出开始，用灯光将篆字的《木兰辞》，打在栅栏与古装长袖上，极富美感。演员的表演，去发思古之幽情，进入花木兰的时代与内心世界，颇有魅力。音乐与形体动作均好，是此次戏剧节演出剧目中最上乘的一个。《花木兰》的空间观念、舞台调度、表演语汇与表现手法，都充分运用了我们民族传统戏剧的美学原则，所以演出后，举重若轻，游刃有余。

《花木兰》在民族传统戏剧美学，在这两个剧目的演出中，显现了迷人的魅力。

五、最庄严凝重的与最戏耍松动的

《纪念碑》，《翼龙》与《〈故事新编〉之〈奔月〉》，《晚风酋长》。

》是由中央实验话剧院排演的一个加拿大剧本。该剧创作于1993年，1996年上演时获加拿大总督文学奖。2000年，该剧被搬上中国舞台在北京首演时也引起了强烈反响，而在第二届上海国际小剧场戏剧节上最受好评的戏，还就是这部由中央实验话剧院的《创作演出纪念册》（1997-2001）上介绍说：“导演在原著的深度上进一步开掘，创造了生动而撼人的艺术意蕴受到首都戏剧界好评。”（4）看过戏后，观众会觉得，这种介绍是中肯的。整台戏就是两个人的纠葛：一个中年母亲梅佳，一个劣迹昭彰的战争罪犯、少年斯特克。斯特克奸杀过23个女性，其中就有梅佳的女儿。剧情从斯特克在电椅上候刑等死开始，极俭省地介绍了斯特克临死前对战争、对自己所犯罪行的认识，他不会也不愿对任何人说什么，他的逻辑是：如果战争是犯罪，那么干吗还要不断地打仗？强奸就是战争、工作的一部分。人人都这么干，怎么怪他？他对自己的罪行也未曾悔悟，一副麻木不仁、随波逐流、听天由命的样子。但令他意外的是有人愿意出面保他，这个人正是梅佳！梅佳是怀了燃烧着的仇恨来惩处这个虐杀女儿的暴徒的，但斯特克并不知情。戏就这样在两个关系构成中展开。梅佳时而像一个复仇女神，狂暴地折磨斯特克；时而又像一个救度圣母，悲悯地照顾斯特克。她狂暴，是因为她对少年罪犯自以为是、混沌麻木的灵魂失去了耐心；她显得悲悯，并不是因为她具备超乎常人的宽宏大量。她压根儿就不想保他出来，只不过是想让凶手回想起被他强迫性忘掉的埋藏23个女性尸首的地方，找到自己的女儿。也许，她找到女儿尸体之后。但是，真到找到女儿尸体的时候，梅佳仿佛耗尽了全部的生命力，她放弃了复仇。她在启发少年罪犯时，人类生活中要经常面对的，是各种各样的或轻松、或严峻的选择。从保释斯特克开始，她就设计或是抓住各种机会让他面临选择：生与死，尊严与苟活，杀人或自残，饿死或是选择残忍的杀戮以自保……在选择中，拷问人的灵魂，并迫使他做出选择。渐渐地，少年罪犯渐渐意识到：在战争中，他所做的一切并不像他自己辩解的那样，是没有办法。其实他是负有责任的。人人都去做的事情，他完全可以选择不去做。然而，在生死关头，面对威胁，选择了杀戮与残害无辜来保全自己，这是无法推卸的。人类的卑怯与自私处在于：牺牲别人的利益乃至最可宝贵的生命，来得永远比牺牲自己的利索与爽快。梅佳在思考的同时，自己也更明确地意识到，她自己面临着选择，而且这选择是相当严峻的：面对虐杀她女儿的凶手与暴徒，是听从良知的召唤去实施冤冤相报、牙眼相还的复仇呢？还是放弃折磨得她坐卧不宁的复仇念头去宽恕眼前这个同样是战争受害者？最后的细节是意味深长的：斯特克终于发自肺腑地说出了那句他原来决不会说出的“对不起”，他抖抖索索地伸出手来想与梅佳握手言和。但是，那太难了。他们谁也笑不出来。而且，那手也终于没有能够握在一起。梅佳放弃了复仇的权利，但斯特克没有。梅佳抱起女儿的尸体走了，把被醒悟后的深深自责与浓浓孤独所包围笼罩的斯特克留在萧杀的荒原与战争的焦土上。梅佳的选择，很难被理想抽象的人性境界里才可能存在的冷静的宽恕、原谅所置换。梅佳可以理智地放弃复仇，但是她绝难原谅虐杀女儿的罪犯。现实人的具体、灼热的仇恨情感与抽象的人类应该具有的冷静的理性光辉，在这里是尖锐对立的，无法调和的，是一场无解的棋。

《斯特克》既是写实的，又是象征的。实实在在的是战争背景下的规定情境中一位母亲与一个罪犯之间具体的冲突与灼热的对抗。战争或和平年代的不同生存境遇里所做出的各种各样的值得人类去回顾与反省的选择。导演查明哲阐释说：“台上的斯特克，是人性废墟的符号。战争制造着有形的废墟，也在制造着无形的废墟。那是人性、道德的废墟。剧中的斯特克只不过是

是的，战争制造了有形与无形的废墟，“战争这头怪兽在人类 5500 年的历史上横行肆虐，仅给了人类 292 年的和平。打了 15000 多次，死了 6.4 亿人，毁掉的财物足够人类使用数千年，制造了无以计数的废墟。”（6）可是，又是谁不是人类自己吗？一部人类历史，就是一部杀戮流血的历史。正所谓“人世难逢开口笑，见疆场彼此弯弓月，流遍了人类追求幸福也制造不幸，人类顽强生存也自我毁灭，是人类的道德缺陷与人性弱点导致了战争呢？还是战争制造了人类，像一个怪圈，矛盾组合，祸福相依，周而复始。人们万千次地诅咒战争，却又万千零一次地重燃战火，再开杀戮。多次战争与和平的选择，都不是人类理性光辉照耀下的明智选择，而是一种权宜的、似是而非的理由支撑下的冲动选择。梅佳对斯特克的行动就具有高度的象征意义：冤冤相报的复仇是有充足理由的选择，抑制冲动而放弃复仇是人类的选择。但这是十分艰难的，所以，梅佳的选择是放弃复仇而决不原谅宽宥。在人心的沙漠里、精神的废墟上重整山河、再造文明不是不可能。关键是要让每一个人都明白：选择是权利，但选择更意味着责任。没有责任感的选择可能是有理由的，但不一定是真正合理的。无论在战争背景下，还是在和平年代里；也无论是在人生境遇的风口浪尖上，还是在生活经历的平凡日子里，因此而承担的义务一定要紧紧联系起来，决不能彼此分离。我们这个文化多元、种族多样的星球希求和平与发展，这是天经地义，也是最重要的。

为写实又象征的内容表现需求，《纪念碑》的舞台呈现具有亦实亦虚、可实可虚的特点。梅佳的家，战后的焦土，埋葬生命的树林子与升华、诗意化了的人性荒原、道德废墟的象征，是二元同构的。在舞台表现观念上，查明哲导演的原则是“强化表现的再现”。这一成功尝试是中央戏剧学院前院长徐晓钟教授对新时期以来“探索的舞台”的总结——“再现与表现继续与实践延伸。说实践继续，是因为《纪念碑》的舞台呈现，前进在“探索的舞台”那些有益实践的发展度上；说理论延伸，是因为《纪念碑》的舞台处理原则将“再现与表现融合”具体化了。在追求假定情景中情感、性格、行为的逼真性时，用假定性的“魔咒”护定舞台创造的自由空间，让戏剧人物在这个自由空间里行动起来，用他们的逼真性来促观众动情与思考。也许，导演查明哲意在探索并证明：在戏剧的观、演关系里，并非冷漠的距离与“出戏”的冷漠与判断。在共鸣的交感与亲和的动情中，同样促人思考与判断，而且，效果更加强烈，速度更加迅捷。关键在于演出是否是有情感的思考与有思考的情感。我想，导演达到了这一目的。

北岭加州大学戏剧系演出的《翼龙》，是一出现代家庭悲剧。剧情十分离奇，是伦理十分混乱的一种人际组合，它带有冷漠、难于沟通、伦理观念淡薄时代病特征。但那种家庭戏情节中的罪孽成分，令人认出了上面带有的易卜生式的悲剧色彩。丧失的长辈作的孽，却让无辜的后代来承受。《翼龙》表现的是一个混乱不堪的家庭里的事：五个人物，做银行家的母亲，早年离家出走、染上了艾滋病后落魄回家的大儿子托德，与出身贫寒、地位低微的餐厅堂倌汤米相爱而结合。母亲早年以醉酒排遣寂寞，到儿子卧房的一次失态之举，是直接导致托德厌恶女色、成年后离家出走，成为同性恋者的原因。母亲身染艾滋病有着一定的因果联系。父亲的行为亦欠检点，在给女儿某次生日送礼物时，过分亲昵的行为吓得女儿从此父女之间关系尴尬。可怜的埃玛找到了男朋友汤米，但母亲先是嫌他出身低微，后来听说他有良好的厨艺，才勉强同意。实际上是个不用付费的男佣。更不幸的是，他是个无能者，性倾向上又受了托德的影响，与托德成了暗地里的一对。埃玛亲吻的时候，被满心欢喜地筹备着与汤米的婚礼的埃玛撞见，这位满怀幸福憧憬与新生活期待的姑娘经受不住突如其

接下来，夫妻失和，父子反目，父亲被赶出了家门，汤米不幸死去，埃玛绝望自杀，托德一杯又一杯地为已深度抑郁直至她死去。托德抱起这个家庭里唯一的无辜牺牲者——他的妹妹埃玛的尸体，走进一间透出凄凉的月光的房间，表演区，只剩下被托德拼装好的翼龙化石兀立当中。这是剧目的点睛之笔。它是象征，是现代生活中物质丰富、精神里衰竭的人群行将绝代灭种的预告。托德是个艾滋病患者，但他却是以审判者与掘墓人的姿态出现的。这样的情节生发，忧心人类因自身生存的调节机制的问题而走向毁灭绝种，就像这令人心碎的家庭一样。也许，生存的权利，生活的尊严、道德意识这些备受冷落与嘲笑、被人们淡忘或抛弃的生命之中应承之重联系起来，人类才能在发展中保持强健的生存。如果说，《纪念碑》追问的是非常状态下的伦理问题的话，那么，《翼龙》观察的是常态生活里的伦理关系。思考死亡，是对社会生活中人们习焉不察的甚至认为是天经地义的现象的深入解剖、凝重思考与意义提升。演出的演出是四面观众式的，观众就像是坐在这家人的客厅里看戏。只不过，主人家毫不介意生人在场。表演的语调、用的小剧场戏剧表演的“生活化”的“不露痕迹”，有的倒是戏剧化的人工痕迹的“刀砍斧凿”。观众能够接受，不用积木板表现，埃玛自杀，是幕后处理的，但后来尸体或灵魂竟然走上场，置身于争吵着的家人中间，无声无息，格外有震撼力。家庭罪孽的无辜牺牲者的死，成为了所有作孽者心头无法推诿的罪感与无法遁脱的阴影。只有在无辜者面前才会感到有罪，感到歉疚与羞愧。埃玛对场面上的人们是一个无形的存在，是生者心头的重负与眼前的阴影。这是一个细节了。

主克福无为剧团与上海戏剧学院联合演出的《晚风酋长》与深圳大学艺术学院表演系的《〈故事新编〉之〈奔月〉》都是改编的戏。前者叙述两个岛国由仇视戒备到抛弃前嫌、和睦相处的故事。转折点是爱情的催化与联姻的需求。后者改编自鲁迅的小说。发散的不再是英雄的寂寞与忧愤之情，而是解构一个美丽神话传说的游戏。事实上，这出改编鲁迅小说的戏与鲁迅的小说，作为参加国际戏剧节的剧目，显得过于随便与漫不经心。无论是表现内容还是呈现形式，给人以幼稚化与业余化。表演者十分轻松随意，但对于看戏总想追求点儿情真意切的意义与价值的观众来说，耐着性子看完演出，就实在不划算。近年来，解构名人名作，解构意义，成了艺术界先锋艺术家们一试身手的着眼点。我不一般地反对这种“解构”。他们明白他们的解构对象的意义与他们通过解构建立起来的新意义。否则，为解构而解构，要么是意义含混、不知所云的表演，形式远大于内容的徒有其表的折腾。

六、现代都市的情感流云

一言，上海话剧艺术中心演出的《WWW.COM》与澳门晓角话剧研进社演出的《另一个阿垦的 soroya》，从表现题材到表现形式，却不浮不躁，颇有可看的东西。两个剧目聚焦的，都是现代都市人情感的流云。这流云纷纷扰扰，滔滔过眼，但总归是那种与人缺少沟通与无法交流的孤独。

《WWW.COM》敏锐地捕捉住了网络时代的生活变化对人们情感生活与交流沟通渠道产生影响的事实，虚构了一个情节流畅的故事。其间，展现在剧场里。年轻夫妻程卓与艾扬，结婚两年后，已逐渐相互厌倦，难于沟通。所以，每次周末相聚时，总是带着不知如何彼此面对的尴尬冷漠。于是，丈夫有了一个年轻的情人，妻子也开始寻找自己的情感寄托。妻子以其在网络世界的“虚拟性”屏障背后，开始了红尘知己的寻找，并且真的有了两、三个固定网友，天天上网，日聊日亲。

3分了。丈夫与年轻情人相处，感到有活力，轻松，而且变得年轻了。问题是，他的肉体有了依傍后，却发现精神依然空虚。在年轻的情人尽享欢娱之后，他也需要一头扎入网络的海洋去做“灵”的漂流探险。自然，他也有了自己的网络伙伴。在选择的两个网友中，拒绝了不远万里从美国赶回来与她见面的一人，执着一念地只想与另一个与她彼此相象的人见面。离婚后另娶小情人为妻，结果是，情人远嫁法国，他自己更陷入了精神肉体的双重流浪。这时，感到他的网络红尘终究是一场空。竟然与妻子离婚后，与网络世界中那个天天精神会餐、分享彼此的她会面了。会面时，他和妻子都没有想到：对方竟然是自己曾经并且刚刚分手的人！自然，这样的结局显得有点儿落套。但对于剧情内容所着力刻画与思考的都市孤独症来说，这样的情节安排有其促人思考的意义在于：网络世界在传输与沟通的便捷性和安全性上为现代都市人的生存状态、生命意识提供了一种新的可能。对于性格多重组合、生命需求二元或多元分离的人来说，更是这样。网络世界为人类提供了更大也更为隐蔽的私人空间，它成为人们更便捷、畅通的共同渠道。它折射着人们的精神生活在现时世界中的不饱满、不周圆，不充分，不酣畅淋漓。这不能不说明，人们的精神生活有多少不足，但肯定说明了我们时代的精神生活有多么无限的丰富性与多么广阔的开掘空间！诚然，离婚夫妻，通过网络世界高速公路引领，戏剧性地再度相逢，这喜剧性的结局有点儿弄巧式的荒诞。但我想，非这样的情节安排，都市人的判断：对面相遇不相识，同床共枕未相知。这不是有意的冷漠造成的结果，很可能是无意的疏忽与沟通的障碍。正是这种无意的疏忽，将这种无意的疏忽所带来的缺憾夸张到了极至，让粗心的人醒悟到：自己对身边有价值的东西、值得珍惜的东西，或者知之甚少。

主观感觉，沟通障碍才是孤独的原因。

在阿垓的《Soroya》中的阿垓也感受着青春的苦闷与生命的孤独，也渴望与人沟通与分享，但这种渴望在主人翁并未得到满足。他莫名其妙地对仓库货物上的 soroya 这个字眼产生了美妙的遐想，他没来由地反复做梦梦见一个面目不清的姑娘。当他在呼喊的时候，又十分奇怪地接到了一个女孩子寻呼 soroya 的呼叫，留话给 soroya，说是“在树下等他”。而树与姑娘正是梦境中反复出现的景物。

这种对沟通的期盼，于幻想中渴望，把一个小人物的青春苦闷与生命孤独表现得格外强烈。像一首诗，传递一种稠浓得化不开的孤独感，一种可以守望却难于企及的人生现实。

乐园。

看拙作《中国小剧场戏剧的演进》（载《云南学术探索》2001 年第 1 期）。

看拙著《田汉评传》（与田本相先生合作，1998 年 10 月重庆出版社出版）有关田汉南国艺术大学时期、抗日战争时期的章节。

自第二届上海国际小剧场戏剧节纪念册。

央实验话剧院编《创作演出纪念册》（1997-2001），p. 52。

（6）查明哲《〈纪念碑〉导演阐述》。

泽东《贺新郎·读史》（1925）

（载《云南艺术学院学报》200